

## AMAZONAS UCRANIANAS: GÊNERO, GUERRA E PERMANÊNCIA SIMBÓLICA NAS FOTOGRAFIAS DA ASSOCIATED PRESS

UKRAINIAN AMAZONS: GENDER, WAR, AND SYMBOLIC SURVIVAL IN ASSOCIATED PRESS  
PHOTOGRAPHS

Anna Clara do Carmo Murça<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo investiga a representação de mulheres em contextos de guerra, estabelecendo um diálogo entre figuras históricas e míticas e a cobertura fotojornalística contemporânea do conflito russo-ucraniano realizada por profissionais ligados à agência de notícias internacional Associated Press. Ao trazer para o debate imagens de guerreiras antigas, como as Amazonas, e de combatentes modernas, discute-se como tais figuras são frequentemente posicionadas em uma zona liminar: seres intermediários que desafiam e tensionam as normas patriarcais de gênero, habitando um entrelugar simbólico — nem plenamente identificadas como mulheres, nem reconhecidas em igualdade com os homens. A análise evidencia a permanência de estruturas simbólicas na iconografia de guerra, mostrando que fotografias atuais de guerreiras ucranianas reatualizam narrativas mitológicas e arquétipos visuais de longa duração, lançando mão de *pathosformeln* clássicas e estruturas simbólicas consolidadas.

**Palavras-chave:** Gênero; Representação; Persistência simbólica;

**Abstract:** The article investigates the representation of women in contexts of war, establishing a dialogue between historical and mythical figures and the contemporary photojournalistic coverage of the Russian-Ukrainian conflict produced by professionals linked to the international news agency Associated Press. By bringing into the debate images of ancient warriors, such as the Amazons, and modern female combatants, it discusses how these figures are often positioned in a liminal zone: intermediate beings who challenge and strain patriarchal gender norms, inhabiting a symbolic in-between space—neither fully identified as women nor recognized on equal terms with men. The analysis highlights the persistence of symbolic structures in the iconography of war, showing that current photographs of Ukrainian women warriors reactivate mythological narratives and long-standing visual archetypes, making use of classical *pathosformeln* and consolidated symbolic frameworks.

**Keywords:** Gender; Representation; Symbolic survival;

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM-UFOP), <http://lattes.cnpq.br/6785749561215985>, <https://orcid.org/0009-0006-0859-0860>, FAPEMIG, [annacmurca@gmail.com](mailto:annacmurca@gmail.com).

Este artigo deriva de uma análise prévia desenvolvida pela autora em sua pesquisa de mestrado, intitulada “Quando a guerra tem rosto de mulher? Pathosformeln do feminino nas fotografias jornalísticas da Associated Press acerca da guerra Russo-Ucraniana”. No estudo, examina-se como as imagens produzidas pela Associated Press, em sua cobertura do conflito russo-ucraniano (iniciado em fevereiro de 2022), constroem narrativas sobre gênero e guerra. A dissertação, recém-defendida no PPGCOM/UFOP, está disponível no repositório institucional: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/20128>

## INTRODUÇÃO

Este artigo explora a representação das mulheres guerreiras na cultura visual do ocidente, com foco na cobertura fotojornalística da guerra Russo-Ucraniana realizada por profissionais ligados à agência internacional de notícias Associated Press (AP). Investiga-se de que maneira as representações visuais de mulheres combatentes refletem e moldam percepções de gênero, frequentemente reforçando normas e estereótipos patriarcais e machistas. A permanência simbólica de mitos arcaicos nos discursos modernos sobre as guerreiras revela como imagens e narrativas atuam na definição e manutenção dos limites do que é socialmente considerado feminino ou masculino.

Começa-se apontando que, apesar de terem sua participação em conflitos documentada há séculos, as mulheres guerreiras costumam ser ignoradas na cultura visual do ocidente, sendo invisibilizadas ou estereotipadas. Suas representações frequentemente são enquadradas de maneira a reforçar uma feminilidade normativa, apoiando-se na ideia de transgressão ontológica e sugerindo que mulheres perdem sua condição feminina ao assumirem papéis bélicos, tradicionalmente reservados aos homens. A partir de Teresa de Lauretis (2019), aborda-se o conceito de gênero enquanto categoria de análise que organiza relações de poder a partir de diferenças percebidas entre os sexos biológicos, constituindo-se em um aparato semiótico que atribui significados culturais e sociais aos indivíduos. Stuart Hall (2016) complementa essa perspectiva ao destacar que o significado é sempre construído pela representação: ele não reside nos objetos em si, mas emerge de palavras, classificações, narrativas e imagens que circulam socialmente. Nesse contexto, os papéis de gênero são produzidos e reforçados por práticas de representação, incluindo os sentidos compartilhados e disputados na esfera cultural. Assim, as imagens de mulheres combatentes atuam na formação e manutenção de normas e expectativas sobre identidade e comportamento feminino. As representações de guerra, por sua vez, constituem um espaço privilegiado para a análise desses processos, já que dialogam com valores e significados culturais que estruturam práticas sociais, influenciam condutas e produzem efeitos práticos e concretos.

Em um segundo momento, apresenta-se o contexto da guerra que se desenrola em território ucraniano. Entre o final de 2021 e o início de 2022, forças militares russas ocuparam territórios ao longo da fronteira ucraniana, com a invasão começando efetivamente em fevereiro de 2022. Assim como em outros conflitos do século, a Guerra Russo-Ucraniana gerou uma grande produção e circulação de registros visuais nos veículos de mídia, como a agência internacional Associated Press (AP). As fotografias da guerra,

para além de seu papel documental, moldam percepções, influenciam opiniões públicas e justificam intervenções ou posicionamentos políticos, reforçando, muitas vezes, estruturas sociais e desigualdades. A escolha das iconografias a serem difundidas consolida regimes discursivos e afeta as condições sociopolíticas e materiais das populações, além dos paradigmas compartilhados que regem percepções e ideais de mundo, mesmo em tempos de paz. A análise da influência imagética é sustentada por referenciais teóricos que compreendem a imagem como um veículo de sentidos. George Didi-Huberman (2013) ressalta que as imagens podem condensar gestos e expressões do passado que retornam em novas conjunturas históricas, produzindo sentidos que articulam diferentes camadas de memória e temporalidade. O autor entende que o real é uma construção social mediada. As imagens jornalísticas, portanto, ajudam a explicar a realidade material ao mesmo tempo que restringem as possibilidades de interpretação do mundo, refletindo e dialogando com repositórios de valores e significados culturais historicamente construídos que organizam e regulam práticas sociais.

Em seguida, parte-se para a análise qualitativa de três fotografias de mulheres combatentes ucranianas que foram publicadas pela AP. Para investigar como as imagens de guerra contemporâneas moldam percepções de gênero e carregam significados históricos e culturais, as fotografias são comparadas com representações históricas e míticas de mulheres guerreiras. A análise centra-se na forma como a cultura visual constrói a percepção pública sobre o papel feminino no combate, revelando a persistência de arquétipos e símbolos que atravessam temporalidades e contextos socioculturais. Ao examinar tanto narrativas históricas quanto imagens contemporâneas, argumenta-se que essas representações não apenas documentam eventos, mas também moldam sentidos normativos sobre papéis de gênero, reforçando expectativas sociais sobre feminilidade e masculinidade tanto em tempos de guerra, quanto de paz.

A análise proposta demonstra a intersecção entre cultura visual, memória simbólica e normatividade de gênero, contribuindo para a compreensão das maneiras pelas quais imagens e narrativas constroem, sustentam e contestam os limites do que é considerado feminino. Ao relacionar figuras míticas, históricas e contemporâneas, revela-se a persistência de estereótipos e a capacidade das imagens de agir como mediadoras de sentidos culturais complexos, reafirmando a relevância de uma abordagem interdisciplinar para a análise de gênero e guerra na cultura visual.

Assim, propõe-se a observar como determinadas imagens – ao mobilizarem estruturas simbólicas profundas e marcas expressivas persistentes – constituem narrativas visuais

que atravessam fronteiras culturais e temporais, permitindo compreender de que maneira o passado se inscreve nas práticas comunicacionais do presente.

### **AMAZONAS: AS MULHERES MATADORAS DE HOMENS**

A guerra é um fenômeno atemporal, que acompanha a humanidade desde seus primórdios. E as mulheres lutam ao lado dos homens desde, no mínimo, o século IV AEC, quando atenienses e espartanas pegavam em armas e marchavam junto aos guerreiros de sua pátria. Elas participaram das campanhas de Alexandre, o Grande, no século 323 AEC, do cerco a Constantinopla em 626 EC, e de inúmeras outras batalhas no decorrer da história (ALEKSIÉVITCH, 2016). Mesmo assim, mulheres guerreiras e suas representações na cultura visual do ocidente são uma minoria. Uma exclusão que, como proposto por David Adams (1983), não se relaciona às diferenças de força física ou agressividade entre os sexos, mas, sim, aos sistemas de residência conjugal, ou seja, às regras e costumes que determinam onde um casal vai morar após o casamento. Esses sistemas variam de acordo com as normas culturais, sociais e econômicas de diferentes sociedades e, para o autor:

Em condições de guerra interna (guerra contra comunidades vizinhas que compartilham o mesmo idioma), muitas culturas sem Estado podem ter adotado a residência conjugal exogâmica patrilocal (em que a noiva vem de uma comunidade diferente e passa a viver com a família do marido). Nessas condições, a esposa enfrenta lealdades contraditórias durante a guerra, pois seu marido pode entrar em combate contra seus irmãos e pai. Parece que, historicamente, as mulheres foram excluídas da guerra para resolver essa contradição e proteger a segurança dos maridos guerreiros. Essa explicação é apoiada por outras descobertas que mostram que as mulheres participam como guerreiras em certas culturas nas quais as regras de guerra ou de residência conjugal são estruturadas de forma a evitar essa contradição (ADAMS, 1983, p. 196, tradução livre).

Talvez por isso, as Amazonas, descendentes míticas de Ares, deus da guerra, e da ninfa Harmonia, personificação da paz, preservem sua virgindade e evitem contato com homens. Na mitologia grega antiga, as Amazonas são “as mulheres matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2024, p. 88). Descritas por Homero como “iguais dos homens” (Ilíada, canto III, verso 189 e Canto VI, verso 186), essas exímias guerreiras viviam em uma sociedade matriarcal nas fronteiras da civilização grega e representavam “a inversão dos comportamentos destinado ao feminino” nas culturas patriarcais (JUNQUEIRA, 2023, p. 26). Esta compreensão da diferença de gênero aponta Hera, deusa do casamento, da família e da fertilidade, como símbolo da feminilidade normativa e desejável. Ela representa a esposa fiel, mãe dedicada e guardiã do lar, papéis que, em uma

estrutura patriarcal, tornaram-se lugares tradicionais do feminino. Um arquétipo contrário ao das guerreiras, que lutam por sua liberdade e autonomia, desafiam as expectativas de submissão e rejeitam a domesticação imposta pelo modelo de Hera. Enquanto Hera simboliza a mulher vinculada ao matrimônio e à maternidade, as Amazonas encarnam a resistência, a independência e a força feminina fora dos espaços convencionais.

Jean Chavalier e Alain Gheerbrant (2024, p. 89) entendem que as Amazonas simbolizam a mulher que “em última análise, exprime a recusa da feminilidade e o mito da impossível substituição de sua natureza por seu ideal viril”. Essa leitura associa a figura da guerreira a uma transgressão ontológica, como se a mulher, ao assumir funções bélicas, tivesse de abrir mão de sua própria condição feminina, passando a ocupar um entrelugar simbólico – nem plenamente mulheres, nem reconhecidas como iguais aos homens. Tal interpretação ecoa em discursos do século XX, revelando uma permanência simbólica de longa duração, como mostra Svetlana Aleksievitch (2016) em suas entrevistas a mulheres que ativamente participaram das batalhas soviéticas na Segunda Guerra Mundial. Em dado momento, a autora cita a fala de um oficial alemão, que afirma que “nossa propaganda diz que não são mulheres que lutam no Exército Vermelho, mas hermafroditas” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 54).

Nesse sentido, a imagem da Amazona, guerreira hermafrodita e matadora de homens, ilustra como as representações culturais podem operar como dispositivos de classificação de gênero. Ao situar a combatente em uma posição liminar – nem plenamente mulher, nem equivalente ao homem –, tais narrativas reforçam a ideia de que o feminino só pode ser reconhecido dentro de fronteiras previamente estabelecidas.

Teresa de Lauretis (2019) aponta que o gênero é uma categoria de análise que organiza relações de poder a partir de diferenças percebidas entre os sexos biológicos; e, nesse caso, a deslegitimação da guerreira funciona como mecanismo de manutenção da ordem simbólica. A autora ressalta que as concepções culturais que classificam o feminino e o masculino como categorias complementares e excludentes, variam em cada sociedade, mas tendem a reiterar estruturas de desigualdade. Em outros termos, ser mulher ou ser homem não significa a mesma coisa em todos os contextos e essa classificação costuma ter um tom hierárquico. O sistema sexo-gênero, ou seja, a conexão de significados de gênero a determinadas características sexuais do corpo biológico, está sempre interligado aos fatores políticos e culturais. Lauretis (2019) pontua que o sistema é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significados variados a indivíduos inseridos na sociedade. As representações de

gênero, conforme sinaliza a autora, configuram posições sociais dotadas de significados diferenciais. Assim, ao classificar alguém ou algo como feminino ou masculino, não se enuncia apenas uma distinção biológica, mas também se aciona um conjunto de atributos sociais, culturais e simbólicos associados a cada uma dessas categorias.

Stuart Hall (2016) postula que o significado é sempre construído pela representação e não reside nos objetos em si, mas é produzido por meio das palavras utilizadas para descrevê-los, das formas de classificação e conceitualização, das narrativas que são contadas e das imagens que circulam socialmente. Os enquadramentos normativos que definem os papéis de gênero, portanto, são produzidos e reforçados pelas práticas de representação, isto é, pelos sentidos compartilhados, difundidos e disputados no espaço cultural. Uma lógica simbólica que evidencia que as imagens não apenas refletem realidades históricas, mas também produzem sentidos normativos que delimitam o que é aceitável ou desviante em termos de identidade de gênero e revelam continuidades entre mitos arcaicos e discursos modernos. Assim, a permanência simbólica que associa mulheres combatentes à anomalia – das Amazonas míticas às soviéticas do século XX – evidencia como imagens e narrativas produzem e reproduzem limites do que se entende por feminino e masculino, articulando memória cultural, poder e identidade.

## **AS IMAGENS DA GUERRA RUSSO-UCRANIANA**

Entre o fim de 2021 e o início de 2022, forças militares russas ocuparam territórios ao longo da fronteira ucraniana. Moscou justificou a incursão alegando a necessidade de proteger as populações russófonas no leste da Ucrânia e impedir a expansão da Otan. A invasão, que começou em fevereiro de 2022, rapidamente se tornou um dos conflitos mais sangrentos e destrutivos da Europa desde a Segunda Guerra Mundial, com combates intensos, cidades bombardeadas e uma crise de larga escala. Segundo dados fornecidos pelo Alto-comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR, 2024), 14,6 milhões de pessoas, mais de 40% da população ucraniana, precisam urgentemente de assistência humanitária.

As consequências deste conflito moldam o futuro dos dois países envolvidos e têm implicações significativas para a ordem internacional do século XXI. A guerra teve um impacto profundo nas relações internacionais, destacando a crescente polarização entre blocos liderados pelos EUA e por Rússia/China. O conflito reavivou preocupações com a segurança europeia e levou a um fortalecimento da Otan, com países como Suécia e Finlândia buscando adesão à aliança. A guerra também revelou a vulnerabilidade da

Europa em relação à dependência do gás russo, levando a esforços para diversificar as fontes de energia e investir em energias renováveis.

Assim como em outras guerras deste século, a Guerra Russo-Ucraniana têm sido amplamente fotografada por agências internacionais de notícias, como a Associated Press (AP). Uma cobertura que, segundo Dork Zabunyan (2023), se distingue pela intensidade e pelo destaque que recebe em comparação a outros conflitos contemporâneos. Para o autor, essa ênfase midiática na guerra na Ucrânia revela motivações que vão além da mera documentação factual, respondendo a interesses geopolíticos e econômicos, além de refletir a centralidade do Ocidente (e de certa parcela dele) na hierarquização dos conflitos globais. O foco desproporcional atribuído a algumas guerras em detrimento de outras evidencia a lógica seletiva e estratégica que permeia a produção e circulação de imagens na mídia global.

Nesse sentido, as imagens, para além de informar, moldam percepções, influenciam opiniões públicas e justificam intervenções e posicionamentos políticos. A repetição de cenas de destruição e sofrimento humano, além de evocar solidariedade, reforça a ideia de uma ameaça à ordem internacional, validando ações políticas e econômicas contra o agressor. Influenciam, também, nas leituras e cosmovisões de sociedades fora do conflito, oferecendo paradigmas possíveis que, muitas vezes, reforçam estruturas sociais e desigualdades. Têm, assim, forte influência nos discursos narrativos vigentes. Por isso, na cobertura internacional do conflito as decisões sobre quais imagens divulgar são um assunto intenso e urgente (COLEMANN, 2022 apud PAVILIK, 2022), dado que a escolha das iconografias a serem difundidas consolida determinados regimes discursivos e, com isto, afeta condições sociopolíticas e materiais das populações, moldando formas de pensar e de compreender a realidade.

O emaranhado de elementos através dos quais as sociedades e os indivíduos dão sentido às violências da guerra e adaptam-se (no que diz respeito às práticas, linguagens e comportamentos) às situações extremas decorrentes dos conflitos forma o que Eduardo González Calleja (apud GUTIERREZ, 2022) denomina como cultura de guerra, parte constituinte das sociedades humanas através do tempo histórico (EINSTEIN; FREUD, 2005, p. 34). Regimes discursivos criados em tempos de conflito integram as culturas e afetam a maneira como o mundo é apreendido, moldando espaços de pensamento, legitimando práticas e formatando papéis sociais. As imagens, cada vez mais influentes nas esferas comunicativas, também agem nesse sentido (KELLNER, 2001). Por isso, as

imagens de guerra são cruciais para a formação dos paradigmas compartilhados que regem percepções e ideais de mundo mesmo em regiões ou tempos de paz.

A análise da influência imagética nas percepções e justificativas de ações políticas encontra sustentação em referenciais teóricos que compreendem a imagem como veículo de sentidos arquetípicos, simbólicos e afetivos. George Didi-Huberman (2013) ressalta que as imagens têm o potencial de condensar gestos e expressões do passado que retornam em novas conjunturas históricas, produzindo sentidos que articulam diferentes camadas de memória e temporalidade. O autor entende que o real é uma construção social mediada (inclusive midiaticamente), um ato criativo que molda paradigmas e cosmovisões. Neste contexto, as imagens jornalísticas ajudam a entender e a explicar a realidade material, ao passo que restringem as possibilidades de interpretação do mundo ao oferecerem modelos prontos que direcionam as compreensões. As representações de contextos de guerra refletem e dialogam com um repositório-chave de valores e significados culturais que organizam e regulam práticas sociais, influenciam condutas e geram efeitos reais e práticos.

Nesse sentido, as imagens não devem ser compreendidas como simples reflexos da realidade, mas como uma linguagem dotada de regras, gramática e vocabulário próprios, capazes de comunicar ideias e transmitir narrativas ao longo do tempo. As *pathosformeln* – fórmulas de *páthos* ou emoção – funcionam como traços recorrentes que atravessam épocas e estilos, permitindo registrar e comunicar estados afetivos intensos de forma muitas vezes inconsciente, constituindo um conjunto mnêmico de representações materiais disponíveis para acionamento simbólico e interpretativo. Aby Warburg (2015) descreve essas fórmulas iconográficas como superlativos de uma linguagem gestual, ou seja, formulações carregadas com o máximo da experiência que funcionam como palavras primordiais da gesticulação apaixonada. Uma *pathosformel* é, portanto, um “traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173). É um modelo heurístico que permite a articulação de detalhes e a leitura da permanência de gestos e expressões que transpassam estilos artísticos, culturas e temporalidades.

Leandro Lage (2023, p. 327) aponta que “reunir imagens tendo como eixo balizador as fórmulas de *páthos* pressupõe organizá-las a partir das cargas afetivo-emocionais que elas compartilham entre si e dão a ver, de alguma maneira, em suas formas expressivas acionadas pela experiência visual que instituem”. Além disso, ao considerar a relação fenomenológica das formas e da cultura material, assim como os conteúdos simbólicos, a ideia de fórmulas de emoção ressalta a impossibilidade de separar forma e conteúdo, uma

vez que, como aponta Giorgio Agamben (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174), “designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica”. Essas fórmulas paradigmáticas de expressões visíveis de estados psíquicos são híbridas de arquétipo e fenômeno, de primeira vez e de repetição (LISSOVSKY, 2014), e ressaltam a capacidade das imagens de transmitirem ao observador toda a energia do sentimento contido na cena retratada, funcionando como desencadeadoras de reações afetivas. Ou seja, por meio das *pathosformeln* pode-se interagir com as imagens e reconhecer sentimentos sem a necessidade de que o criador e o observador compartilhem da mesma cultura ou linguagem verbal. As fórmulas de emoção são um idioma comum, comungado entre imagens de diferentes materialidades, localidades e temporalidades, baseadas na comunicação gestual e expressiva para criar discursos e narrativas visuais.

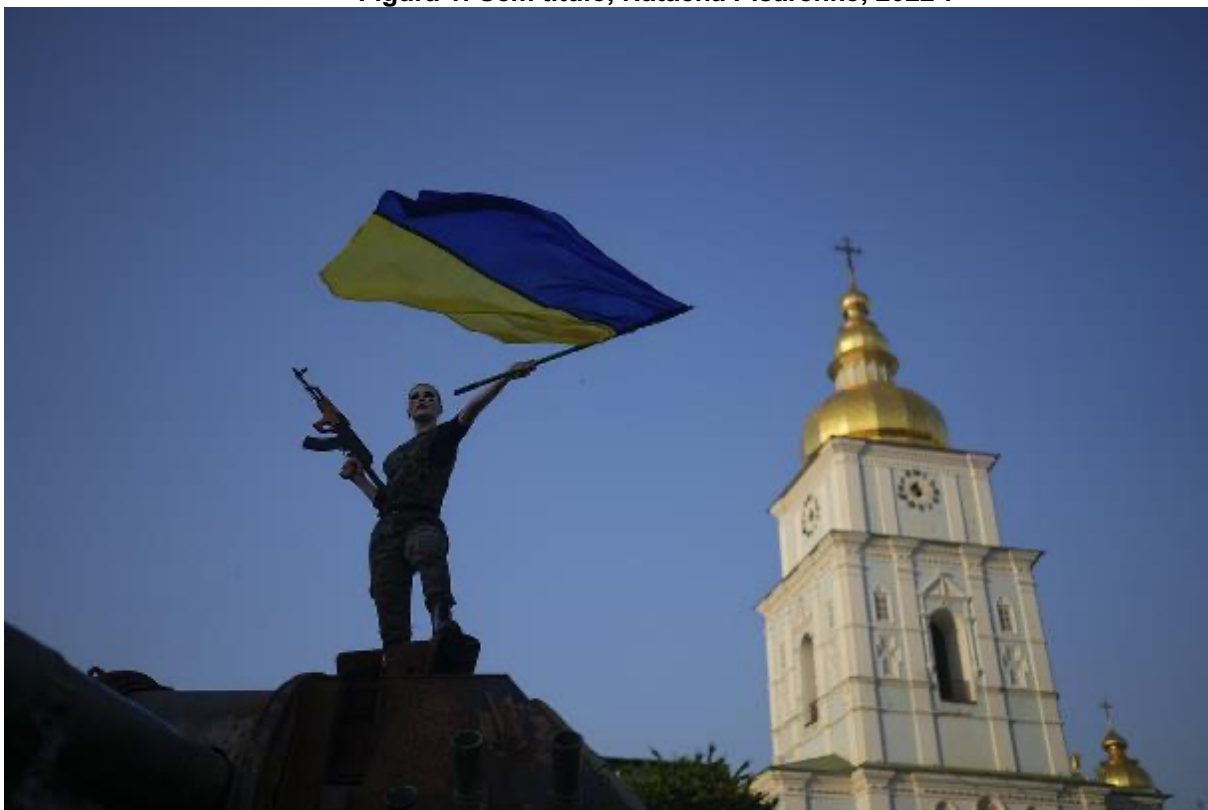
As fórmulas emotivas transmitem saberes sobreviventes, deixando rastros e complexificando o tempo da cultura. Uma sobrevivência cuja intensidade varia, podendo “desaparece[r] num ponto da história, reaparece[r] muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Da mesma forma, para Aby Warburg (2015), o conceito de sobrevivência (*nachleben*) desafia a noção linear e progressista da história da arte, propondo que imagens, gestos e símbolos do passado persistem, se transformam e ressurgem em contextos inesperados. Rompendo com o modelo desenvolvimentista de história, as sobrevivências sugerem que as imagens resultam de movimentos e processos culturais de sedimentação simbólica e têm sua própria temporalidade. Elas não apenas configuram os tempos da memória, como também utilizam dos sedimentos de experiências passionais do passado. Ao se apropriar de concepções de gênero e *pathosformeln* consolida a comunicação imagética é facilitada uma vez que as possibilidades interpretativas se restringem.

Nas imagens, passado, presente e futuro se interconectam, constituindo um tempo próprio e singular. “As imagens não estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação” (WAIZBORT, 2015, p. 18). Ao olharmos para uma imagem no presente, acionamos toda uma carga mnêmica formada por outras imagens, textos diversos e experiências pessoais e compartilhadas que influencia diretamente na interpretação final. O passado, enquanto carga cultural, age como uma bússola que nos direciona para determinadas formas de compreensão.

## AS AMAZONAS UCRANIANAS

Na cobertura da Associated Press, as mulheres combatentes aparecem de forma pontual. Em uma destas imagens, de autoria da fotógrafa Natacha Pisarenko, uma mulher se projeta para o alto, a angulação (de baixo para cima) informando que a personagem é uma figura heróica e grandiosa (Figura 1). Sua mão esquerda ostenta a bandeira ucraniana, amarelo e azul tremulando sobre o céu cerúleo ao fundo. Na mão direita, uma AK-47 evoca a sensação de perigo e caracteriza a personagem como uma guerreira. Ao fundo, a torre do Mosteiro de São Miguel das Cúpulas Douradas localiza geograficamente a imagem. Construído em 1050, o Mosteiro foi danificado durante a invasão mongol, em 1240, e, reformado ao longo do século XVI, tornou-se gradualmente um dos mosteiros mais populares e ricos da Ucrânia, sendo, ainda hoje, um importante marco arquitetônico (PAVLOVSKY; ZHUKOVSKY, 2004).

Figura 1: Sem título, Natacha Pisarenko, 2022<sup>2</sup>.



Disponível em: <https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/6/17/a-week-of-ruins-and-ruined-lives-in-ukraine>.

A mulher na fotografia tem apenas um dos seios demarcados em contraste com céu iluminado, intensificando sua comparação com as Amazonas, uma vez que é parte da mitologia construída em torno destas mulheres a retirada do seio esquerdo para facilitar o

<sup>2</sup> A legenda diz: "A woman brandishes a Ukrainian flag on top of a destroyed Russian tank in Kyiv, Ukraine, Friday, June 10, 2022. (AP Photo/Natacha Pisarenko)"

manejo do arco e flecha (JUNQUEIRA, 2023). Embora essa história não tenha fundamentos na realidade tangível, muitos artistas se apoiaram nessa característica, sendo que a própria palavra Amazona pode ser derivada do emprego das partículas gregas  $\alpha/a$  (fora, sem) e  $\mu\sigma\tau\acute{o}\varsigma/mast\acute{o}\varsigma$  (seio). Na gravura de Nicolas Beatrizet (1559), as guerreiras são retratadas desta forma, tendo os seios esquerdos marcados, ressaltando sua ausência (Figura 2). Novamente, essa característica reforça a compreensão das guerreiras como seres intermediários, não sendo interpretadas nem como mulheres completas, nem como homens. Esse sentido é reforçado, na fotografia de Pisarenko, pelo vestuário e corte de cabelo da personagem, que a aproximam da iconografia do soldado contemporâneo, com seus cabelos cortados rente ao crânio, suas roupas largas e de tecido camuflado e suas pesadas botas negras.

**Figura 2: *Speculum Romanae Magnificentiae: Batalha das Amazonas*, Nicolas Beatrizet, 1559.**



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/speculum-romanae-magnificentiae-battle-of-the-amazons-0008/VAGNY3z-2zfWpQ>.

A gestualidade da personagem de Pisarenko mimetiza o quadro *A Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (Figura 3). Na obra que remete à Revolução Francesa de 1789, a Paris tomada pelos manifestantes é identificada pela silhueta da Catedral de

Notre Dame ao fundo, com sua arquitetura gótica escondida pela fumaça. No primeiro plano, homens atravessam uma barricada de paralelepípedos e vigas, pisoteando os corpos dos soldados mortos retorcidos ao chão. No centro, a figura feminina da Liberdade, uma mulher idealizada, de cabelos cacheados, descalça, com seu torso desnudo deixando a ver seus seios arredondados. Com a mão direita, a Liberdade ostenta uma bandeira francesa, o tecido vermelho, branco e azul, emblema da V República, tremula ao vento. Na mão esquerda, uma baioneta aponta para o céu, símbolo da luta armada que se desenrolou em território francês.

A mulher na tela de Delacroix não é uma figura humana e não tenta representar as mulheres francesas que lutaram na busca por seus direitos. A Liberdade alude à deusa grega Vênus de Milo, revelando o caráter romântico da pintura. Nas palavras de Marina Silveira Lopes e Chaeny Silva Souza (2023):

Delacroix invisibilizou a mulher revolucionária trazendo para a cena central de sua obra uma figura clássica, apenas uma demonstração a mais de um apagamento sistemático intencional. É essa clareza de percepção que torna essencial a pergunta: Onde estavam as mulheres nas revoluções burguesas impulsionadas pelo iluminismo? O que se vê na obra não é a representação de uma revolucionária, porém a personificação da emancipação e autonomia do povo francês, conquistadas por homens (Lopes e Souza, 2023, p. 79)

Figura 3: *A Liberdade Guiando o Povo*, Eugène Delacroix, 1830.



Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eugène\\_Delacroix\\_-\\_La\\_liberté\\_quidant\\_le\\_peuple.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eugène_Delacroix_-_La_liberté_quidant_le_peuple.jpg).

Na fotografia de Natacha Pisarenko vê-se uma mulher real, mas ainda assim uma figura idealizada. Diferente da tela de Delacroix, a fotografia de Pisarenko representa uma guerreira real, que existiu na materialidade. Segundo Roland Barthes (1987), a fotografia possui um vínculo inquebrável com a realidade, já que é uma prova direta da existência de algo diante da câmera em determinado instante. O autor propõe que o conceito de “isso foi”, a ideia de que uma fotografia é uma prova direta de que algo realmente existiu em um momento específico no passado, é o que a distingue de outras formas de arte, como a pintura. Ao mesmo tempo, a anacronia presente nas imagens, sejam elas fotografias, pinturas ou desenhos, conecta os sentidos agregados à Liberdade de Delacroix à Amazona de Pisarenko. A legenda identifica a guerreira da fotografia apenas como “uma mulher”, reafirmando que sua identidade não é relevante para a interpretação pretendida. Assim como a Liberdade simboliza a emancipação francesa, a Amazona que carrega a bandeira

ucraniana torna-se um símbolo universal das mulheres que pegam em armas e lutam contra a invasão russa.

A mesma linha é seguida pela fotografia de Vadim Ghirda (Figura 4). Na imagem, uma “jovem mulher” aponta uma AK-47 para a câmera. Seu olhar direcionado para a lente encara o espectador, gerando neste uma sensação de tensão e vulnerabilidade que o aproxima da intensidade da situação bélica.

Figura 4: Sem título, Vadim Ghirda, 2022<sup>3</sup>.



Disponível em: <https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/2/citizen-soldiers-train-to-repel-russian-troops>

O longo cabelo loiro que encobre a face da jovem da fotografia de Vadim Ghirda é o que demarca sua feminilidade. Este estilo de cabelo é frequente na caracterização feminina da cultura ocidental, indo de encontro aos quadros de Giovanni Segantini, de 1894; de Frank Cadogan Cowper, de 1907, e de Candido Portinari, de 1962. Os fios dourados caracterizaram estrelas da moda, como a modelo britânica Jean Shrimpton, ícone de beleza dos anos 1960, eternizada na fotografia de David Bailey, feita em 1970; e do cinema, como a atriz e modelo americana Shelley Smith, fotografada por Kourken Pakchanian, em 1973.

<sup>3</sup> A legenda diz: “A young woman holds a weapon during a basic combat training for civilians, organized by the Special Forces Unit Azov, of Ukraine’s National Guard, in Mariupol, Donetsk region, eastern Ukraine, Sunday, Feb. 13, 2022. (AP Photo/Vadim Ghirda)”

Esse histórico iconográfico guia a identificação do gênero da personagem da foto de Ghirda (Figura 5).

Figura 5: Longos cabelos loiros como demarcação de feminilidade.



Fonte: produção da autora a partir de imagens do banco Google Art<sup>4</sup>.

Um dos primeiros registros do estilo de composição adotado na fotografia de Vadim Ghirda foi feito por Plínio, o velho, ao tratar de uma Minerva, deusa da sabedoria, das artes e das estratégias de guerra, pintada por Fâmulo, que “via o espectador independentemente de onde ele estivesse olhando” (PLÍNIO, O VELHO, apud GINZBURG, 2008, p. 75). A imagem original foi perdida, mas este mesmo olhar, definido por Serva (2020) como um gesto significativo que contém a essência da *pathosformel* warburguiana, sobrevive nas figuras frontais que tudo veem com o olhar de Minerva (Figura 6). É o olhar que o arqueiro com sua besta direciona ao observador nas gravuras de autoria desconhecida produzidas em 1430 e 1455. A mesma fórmula compõe o desenho de Jacques de Gheyn II, realizado em 1610; a gravura de Athanasius Kircher, feita em 1646, e a obra de Max Klinger, de 1903. Nestas imagens, “artifícios visuais inventados por pintores helenísticos” (GINZBURG, 2008, p. 95) são readaptados em um pós-vida que mescla a intensidade do olhar e da mira da arma, seja ela uma besta, um arco ou uma AK-47, direcionados ao espectador, prendendo sua atenção com a afronta simbólica.

<sup>4</sup> Montagem composta por fragmentos de *Christian Goddess, or the Angel of Life*, Giovanni Segantini, 1894; *Vanity*, Frank Cadogan Cowper, 1907; *Santa Cecilia*, Candido Portinari, 1962; *Jean Shrimpton in Oscar de la Renta*, *Vogue*, David Bailey, 1970; *Shelley Smith in a Tweed Cardigan*, *Vogue*, Kourken Pakchanian, 1973. Disponível respectivamente em:

<https://artsandculture.google.com/asset/christian-goddess-or-the-angel-of-life-0006/mgF-lpl-bVh8FQ>

<https://artsandculture.google.com/asset/vanity-0004/oAFJGE8Q0QKw2g>

<https://artsandculture.google.com/asset/santa-cecilia/8wG9elkQifqrLg>

<https://artsandculture.google.com/asset/jean-shrimpton-in-oscar-de-la-renta-vogue-0001/pgH5bXFI9E7LLw>

<https://artsandculture.google.com/asset/shelley-smith-in-a-tweed-cardigan-vogue-0011/2QEZ6uETdgJHzw>

Figura 6: Olhar de Minerva.



Fonte: produção da autora a partir de imagens dos bancos Google Art e Wikimedia Commons<sup>5</sup>.

O olhar direcionado projeta uma conexão direta com o observador, ultrapassando as barreiras da representação para interpelá-lo ativamente. Na fotografia de Vadim Ghirda, essa herança visual se perpetua na jovem loira empunhando a AK-47, que, como a deusa Minerva, com seu olhar fixo e assertivo encara o espectador frontalmente. Aqui, a AK-47, célebre arma dos conflitos contemporâneos, substitui os antigos instrumentos de combate, como a besta ou o arco, gerando um efeito semelhante: o olhar firme e direto da jovem, alinhado com a arma, força o observador a confrontar a imagem, desafiando-o com sua presença.

A AK-47 compõe, também, mais uma fotografia de Vadim Ghirda, utilizada em duas matérias com a mesma legenda (Figura 7). Na imagem, mãos femininas com unhas coloridas encaixam um pente de munição na arma. O enquadramento fechado concentra o foco imagético no contraste entre as unhas pintadas com cores vivas e alegres e o metal escuro e desgastado da arma. Nos pulsos, um casaco colorido com estampas vibrantes se

<sup>5</sup> Montagem composta por fragmentos de Arqueiro da besta, autoria desconhecida, 1430; *Jeu de cartes Hofämterspiel* (Hongrie, V : l'archer), autoria desconhecida, 1455; *The Archer and the Milkmaid*, Jacques de Gheyn II, 1610; *Study of perspective*, Athanasius Kircher, 1646; *Dedication (Widmung)*, Max Klinger, 1903. Disponível respectivamente em: <https://artifexinopere.com/wp-content/uploads/2021/11/Arbaletrier-Dessin-vers1430-Suddeutschland-Universitatsbibliothek-Erlangen-Nurnberg-.jpg> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hofämterspiel\\_-\\_Ungarn\\_-\\_V\\_Schutz.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hofämterspiel_-_Ungarn_-_V_Schutz.png) <https://artsandculture.google.com/asset/the-archer-and-the-milkmaid-0005/MwGI0U6mmRkpjQ> <https://artsandculture.google.com/asset/study-of-perspective-0001/yQHZeBgcyJW6sw> <https://artsandculture.google.com/asset/dedication-widmung-0001/fwG8PngBTzz1fg>

estende e forma o fundo da fotografia. Entre todas as cores, a arma negra parece deslocada, fora de seu lugar. Mais uma vez, a legenda apresenta a mulher apenas como uma jovem, uma simbologia da estranha mistura entre a vida, representada pelas cores que compõem a figura feminina, e a morte, encarnada no metal gasto da arma de fogo.

Figura 7: Sem título, Vadim Ghirda, 2022<sup>6</sup>.



Disponível em: <https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/4/9/10-weeks-of-ukraine-documented-by-vadim-ghirda>.

As unhas pintadas com esmalte colorido e vibrante são o principal indicativo do gênero da personagem. Seres humanos tingem as unhas desde, no mínimo, 3200 AEC (PROKOP, 2018). Unhas pintadas já foram parte das pinturas de guerra corporais de soldados, das estratégias visuais de diferenciação de classes sociais e dos atos pessoais de autocuidado e autoexpressão. Hoje, no Ocidente, ainda que hajam homens que pintem unhas, trata-se de algo mais comum (e normativamente mais aceito) às mulheres. Na fotografia de Vadim Ghirda, o esmalte colorido atua como uma marca do feminino e da individualidade da personagem, quase uma resistência silenciosa em meio ao rigor e ao contexto de conflito. Um reforço ao fato de que, por trás da arma, há alguém. Uma mulher,

<sup>6</sup> A legenda diz: “A young woman handles a weapon during a basic combat training for civilians, organized by the Special Forces Unit Azov, of Ukraine’s National Guard, in Mariupol, Donetsk region, eastern Ukraine, Sunday, Feb. 13, 2022. (AP Photo/Vadim Ghirda)”

com uma identidade única, com escolhas e gostos que remetem ao cotidiano fora do campo de batalha. Esse detalhe humaniza a personagem, quebrando o estereótipo de que o papel de combatente é incompatível com gestos tidos como femininos e de vaidade ou de expressão pessoal. A escolha da personagem por pintar cada unha com cores vivas e específicas indica uma personalidade vibrante, transparecendo uma individualidade que, mesmo na guerra, não se afasta da pulsão de vida.

Para Sigmund Freud (apud ALMEIDA; VICENTIN, 2019), a pulsão de vida, Eros, é uma força constante que requer ser satisfeita ou aplacada através da simbolização, da significação, ou da representação. Ligadas à preservação, à criação e à união, associadas aos instintos que promovem a continuidade da vida, essa pulsão motiva o ser humano a buscar prazer, satisfação e relacionamentos, promovendo a harmonia e a sobrevivência. É uma energia que leva à construção, ao desenvolvimento e ao crescimento, não apenas no sentido individual, mas também social e coletivo. Em suma, é a força que impulsiona as pessoas a viver, a se reproduzir e a criar laços sociais, contribuindo para o bem-estar e a expansão da vida. Na imagem de Vadim Ghirda a feminilidade alegórica surge em sua associação com a pulsão de vida, expressa pelas cores que compõem a figura da mulher.

Em contrapartida, Tânatos, a pulsão de morte, é a força que leva o indivíduo a buscar a inatividade, o fim do sofrimento e, em última instância, a morte. A pulsão de morte representa uma tendência ao retorno a um estado inorgânico, ou seja, uma busca inconsciente por cessação e repouso. Enquanto a pulsão de vida tende a construir e conectar, a pulsão de morte pode levar à destruição, à dissolução e à desintegração. Para Freud a psiquê humana é como um campo de batalha entre Eros e Tânatos, onde a pulsão de vida busca criar e preservar, e a pulsão de morte se manifesta no desejo de retornar a um estado de inércia, buscando alívio e liberdade do sofrimento.

Esta segunda imagem de Vadim Ghirda flerta com o contraste pulsional presente nos sujeitos e, principalmente, refletido na sociedade. A vida, representada pela mulher com suas cores vibrantes, contrasta com a morte, simbolizada pela AK-47, a arma mais popular nos conflitos bélicos desde sua criação, em 1949. A imagem representa visualmente o embate que Freud descreve como inerente à condição humana. Na imagem, a jovem com suas unhas pintadas encarna a pulsão de vida, carregando consigo a expressão da individualidade, da identidade e da resistência que, mesmo em cenários de guerra, encontra modos de se manifestar. Suas cores e sua presença simbolizam a busca pela continuidade e pela afirmação de uma existência singular em meio ao caos. Em oposição, a AK-47 que ela segura representa a pulsão de morte, como uma ferramenta de destruição e violência.

A AK-47, com seu histórico de presença em conflitos armados, se tornou um símbolo quase universal do lado destrutivo da humanidade, da propensão à agressividade e à autodestruição. A arma traz à tona a ideia de morte e cessação, em um claro contraste com as cores e a vitalidade da personagem. Esse jogo visual e simbólico entre o desejo de preservar a vida e a pulsão que impele à destruição espelha um dilema fundamental da sociedade e dos indivíduos. A imagem trata do paradoxo que assombra a humanidade: a coexistência da criação e da destruição, da paz e da guerra, em uma batalha incessante que se reflete nos conflitos bélicos.

Estas representações de guerreiras optam por não as mostrar em ação, evitando cenas explícitas de combate ou batalhas em andamento. Em vez disso, o foco recai sobre os momentos de preparação do conflito, capturando instantes de treinamento ou ações que precedem o enfrentamento direto. A guerra é evocada pela presença de armamentos que sugerem o contexto de violência iminente. Ao evitar cenas de confronto, essas imagens reforçam certos estereótipos de feminilidade já traçados pela iconografia bélica, colocando as mulheres em posições militares de preparação, mas raramente em ação direta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença feminina nos conflitos bélicos, um fenômeno tão antigo quanto a própria guerra, é continuamente moldada e interpretada por poderosos sistemas de representação simbólica e cultural. Stuart Hall (2016) entende que a representação constitui um processo ativo de produção de sentidos, no qual discursos, imagens e práticas sociais participam da construção do que é reconhecido como real, possível e normativo. Em outras palavras, a representação opera regimes de visibilidade e inteligibilidade que organizam formas de perceber, classificar e valorizar sujeitos e experiências, definindo o que pode ser dito, mostrado e legitimado em cada contexto histórico. Teresa de Lauretis (1994) acrescenta que o gênero não corresponde a uma identidade estável ou pré-existente, mas a uma prática discursiva e cultural incessantemente produzida, repetida e reinscrita por meio de corpos, narrativas e representações.

Enquanto regime representacional, as distinções de gênero atuam como dispositivos simbólicos que descrevem diferenças sexuais e papéis sociais, participando ativamente da sua produção e normatização. As representações de gênero são terrenos no qual se disputam sentidos e identidades, incidindo tanto sobre a materialidade dos corpos quanto sobre os modos de narrar e imaginar o social. Assim, gênero e representação convergem enquanto tecnologias culturais que moldam a inteligibilidade dos sujeitos,

instaurando continuidades entre imagens, discursos e práticas que, ao mesmo tempo, refletem e prescrevem posições possíveis no espaço social.

A Guerra Russo-Ucraniana serve como um exemplo contemporâneo de como a produção e circulação de imagens na mídia moldam ativamente percepções e justificam posicionamentos políticos e econômicos, refletindo interesses geopolíticos e uma hierarquização seletiva dos conflitos globais. Nesse contexto, a análise das fotografias de guerreiras ucranianas revela a permanência de arquétipos e *pathosformeln* que conectam o passado ao presente, tanto no que diz respeito às iconografias bélicas, quanto nas representações e significados gendrados.

A fotografia de Natacha Pisarenko (Figura 1) apresenta uma mulher em pose heroica, mimetizando a Liberdade de Delacroix e a mitologia das Amazonas (com a demarcação de um único seio), transformando-a em um símbolo universal da resistência ucraniana. Embora seja uma mulher real, sua representação é idealizada, reforçando a natureza alegórica da figura feminina na guerra. A relação com as Amazonas, figuras de transgressão ontológica, reforça a ideia de que a guerra é um espaço masculino, e que as mulheres que participam ativamente dos conflitos abrem mão de características tradicionais do feminino.

A primeira imagem de Vadim Ghirda (Figura 4), por sua vez, atualiza a fórmula do olhar de Minerva para criar uma tensão imediata e uma conexão direta, lançando mão de uma antiga *pathosformel* que atravessa séculos e culturas. Já a segunda fotografia de Ghirda (Figura 7), ao destacar as unhas pintadas em contraste com a AK-47, visualiza o embate freudiano entre as pulsões de vida e morte. Esse detalhe humaniza a personagem, quebrando o estereótipo de que o papel de combatente é incompatível com traços de feminilidade e autoexpressão.

As duas fotografias destacam traços de feminilidade cristalizados no pensamento ocidental, ressaltando o gênero das personagens a partir de características como os longos cabelos loiros e as unhas coloridas. Nelas, as mulheres são apresentadas portando armas, mas em momentos de treinamento que antecedem o combate efetivo. Essa ênfase contribui para a perpetuação de uma narrativa que as distancia do protagonismo bélico, posicionando-as como integrantes de uma segunda linha de defesa, mais próximas da condição de auxiliares do que de combatentes centrais. Ademais, as representações destas guerreiras reforçam construções sociais que vinculam a feminilidade a valores como beleza, auto-cuidado e preservação da vida, mesmo em cenários marcados pela destruição e pela violência da guerra.

Por fim, as fotografias de guerreiras ucranianas produzidas pela AP apoiam-se em sentidos normativos que restringem possibilidades interpretativas, evidenciando como os mitos arcaicos e os discursos modernos se interligam para moldar concepções de gênero e memória cultural. A análise imagética revela que as *pathosformeln* e as construções de gênero, ao serem acionadas, conectam a carga mnêmica do passado com as interpretações do presente, operando como matrizes de inteligibilidade que orientam a forma como a realidade contemporânea é percebida, narrada e legitimada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados). **Ukraine emergency**. 2024.
- ADAMS, David B.. **Why There Are So Few Women Warriors**. Behavior Science Research, vol. 18, n. 3, 1983.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra não tem rosto de Mulher**. Companhia das Letras, 2016.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. VICENTIN, Enio Clovis. **Pulsões de vida, pulsões de morte e compulsão à repetição**. Helleniká - Revista Cultural, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 55-68, 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formar, figuras, cores, números**. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg** Tradução de Vera Ribeiro. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.
- EINSTEIN, A.; FREUD, S.; VENTURA, D.; SEITENFUS, R. **Um diálogo entre Einstein e Freud: por que a guerra?**. Santa Maria: Fadisma, 2008.
- GUTIÉRREZ, Rodrigo Moreno. **La cultura de guerra de las independencias iberoamericanas: perspectivas y posibilidades de estudio a partir del caso mexicano**. Almanak, Guarulhos, n° 31, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463331ef00522> . Acesso em: 25 nov. 2023.
- GINZBURG, Caelo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Editora Penguin, 2013.

JUNQUEIRA, Nathalia Monseff. **O mito das guerreiras Amazonas: as práticas sociais femininas nos relatos da antiguidade.** Revista Enunciação. Seropédica, v. 8, nº 2, 2023.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LAGE, Leandro Rodrigues. **Entre imagens e barricadas: Fotografia, sublevação e afetos indignados.** Revista Eco-Pós, vol. 26, n. 2, p. 314–336, 2023.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.121-155.

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LOPES, Marina Silveira. SOUZA, Chaeny Silva. **A Riqueza das Nações e A Liberdade Guiando o Povo das Nações: o feminino de Adam Smith e de Eugéne Delacroix.** Revista Saberes Docentes, Juína-MT, Brasil, v.8, n.16, 2023.

PAVLIK, John V. **The Russian War in Ukraine and the Implications for the News Media.** Athens Journal of Mass Media and Communications, [s. l.], v. X, n. Y, p. 1-17, 2022. Disponível em: [https://www.athensjournals.gr/media/Pavlik\(2022\)-UKRAINE-MEDIA-04.pdf](https://www.athensjournals.gr/media/Pavlik(2022)-UKRAINE-MEDIA-04.pdf). Acesso em: 16 ago. 2022.

PAVLOVSKY, Vadym. ZHUKOVSKY, Arkadii. **Saint Michael's Golden-Domed Monastery.** Internet Encyclopedia of Ukraine, 2004. Disponível em: <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?AddButton=pages\S\A\SaintMichaelsGolden6DomedMonastery.htm> Acesso em: 16 ago. 2022.

PROKOP, Emily. **The Story Behind: The Extraordinary History Behind Ordinary Objects.** Beverly, MA: Page Street Publishing, 2018.

SERVA, Leão. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra.** Edições Sesc, São Paulo, 2020.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande.** Organização: Leopoldo Waizbort, Tradução: Lenin Bicudo Bárbara, Companhia das Letras, 1ª edição, 2015. p. 4-15.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande.** Organização: Leopoldo Waizbort, Tradução: Lenin Bicudo Bárbara, Companhia das Letras, 1ª edição, 2015.

ZABUNYAN, Dork. **A guerra na Ucrânia está acontecendo.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 85–106, 2023. DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28178. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/28178](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28178). Acesso em: 16 jun. 2024.